

Jiménez Panciso, David. *Poesía y canon: Los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia*. Bogotá: Norma, 2002. 197 págs.

Re se ña s

Reseñas

Jiménez Panesso, David. *Poesía y canon: Los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia*. Bogotá: Norma, 2002. 197 págs.

El libro del profesor David Jiménez Panesso se inscribe dentro de los parámetros de la crítica histórica y estética y sus estudios sobre la formación, movilidad y transformación de los cánones en la historia literaria, configurados principalmente a través de la lectura y los comentarios críticos de algunos poetas que examinan a sus contemporáneos. Es un trabajo cuidadoso de seguimiento y análisis de la recepción crítica y de los cánones literarios y extraliterarios que han determinado la selección y confirmación de los mejores poetas en la literatura colombiana del siglo xx.

Puede considerarse este libro como la continuación de una amplia y rigurosa investigación realizada durante muchos años en torno a la historia de la crítica literaria en Colombia en los siglos xix y xx. Después de *Rafael Maya* (1989), *Historia de la crítica literaria en Colombia* (1992), y *Fin de siglo. Decadencia y modernidad* (1994), *Poesía y canon* examina los principales movimientos y poetas colombianos, al tiempo con los criterios y valores de la recepción crítica de la poesía.

Analiza muchas tendencias, propuestas, o debates, que marcan momentos de especial interés en la literatura colombiana, como pueden ser las luchas del neoclasicismo contra el romanticismo, los distintos conceptos de modernidad, los errores de la historia literaria en su identificación del modernismo y la modernidad, las múltiples descalificaciones del modernismo y la búsqueda de afirmación de otros cánones por parte de los piedracielistas, o las luchas del humanismo clásico contra el modernismo, entre otros aspectos.

Asume el concepto del poeta moderno como lector e intérprete de textos literarios, como transmisor de los cánones líricos, como crítico y comentarista decisivo en la formación y consagración de nuevos parámetros, y como protagonista fundamental en el proceso de cuestionamiento, descanonización y desplazamiento de las obras literarias y de los autores y parte de la hipótesis de que "son los poetas mismos, como lectores y críticos de la poesía de sus congéneres, quienes han determinado, en lo fundamental, el canon vigente de la lírica colombiana", y por consiguiente, que nuevos lectores críticos pueden revisar, comparar y poner en entredicho el interés, la importancia o la vigencia de autores y obras consagrados por la tradición. La crítica literaria se propone como un ejercicio intelectual

de confrontación de tradiciones y valoraciones que progresivamente se confirman y legitiman, o se cuestionan, con otras lecturas y miradas que producen nuevos juicios literarios.

Reflexiona sobre los poetas como críticos de las tradiciones artísticas y literarias y como lectores encargados de seleccionar, comparar, impulsar, proponer innovaciones, cuestionar modelos y formas, presentar nuevos cánones y modificar el canon literario. Y propone una re-valoración de los poetas que surgen en el panorama nacional entre 1920 y 1950, con criterios estéticos más ajustados, para que el lector y estudioso de hoy pueda reconocer y convalidar su significación e importancia dentro de la tradición literaria, acreditarlos estéticamente y analizar la relación que tuvieron con sus antecesores y contemporáneos. Analiza cuidadosamente el papel y los intereses de algunos poetas en la conformación del canon de la poesía moderna en Colombia, su función como críticos de otros textos literarios y de otros poetas y su protagonismo múltiple, político y literario, apoyado en poderes institucionales que les permiten obtener un monopolio crítico y valorativo.

David Jiménez evalúa las distintas tradiciones y cánones de la literatura colombiana que configuran el siglo xx. Estudia autores de diverso interés, como Candelario Obeso, Jorge Artel, Darío Samper, o Gregorio Castañeda Aragón; la importancia y significación poética de Rogelio Echavarría, el lugar del legado poético y crítico de José Asunción Silva, el relativo valor poético de la obra de Guillermo Valencia, entre muchos otros escritores que vuelve a examinar. Hace un recorrido crítico de los distintos conceptos y argumentos emitidos sobre la poesía colombiana por los diferentes poetas-críticos que calificaron o descalificaron a los nuevos poetas. Analiza cómo valora Eduardo Carranza a Guillermo Valencia, las razones e intereses de su desplazamiento y de la valoración de Eduardo Castillo, qué dice Andrés Holguín de Fernando Charry Lara, la mirada de Jorge Gaitán Durán sobre Eduardo Carranza, los conceptos y criterios poéticos de Rafael Maya en torno a los escritores modernistas, el silencio de Carranza frente a De Greiff, los conceptos de Darío Samper y Andrés Holguín sobre Barba Jacob o el modernismo, la opinión de Eduardo Castillo sobre J. E. Rivera, o las posiciones de Sanín Cano sobre Valencia y Carranza. Así, presenta la selección preferencial de poetas hecha por los principales escritores e intelectuales y las distintas razones de sus opciones en función de la aspiración a mantener o modificar el canon.

Destaca siempre el interés de algunos críticos independientes, como Felipe Lleras Camargo o Luis Tejada, mientras que cuestiona

otras posiciones ideológicas oficiales, como las de Eduardo Carranza expresadas en la presentación y selección de los jóvenes escritores y de sus contemporáneos, y en los criterios con los que clasifica.

Poesía y canon es un lúcido ejercicio comparativo y crítico, de lectura fina y cuidadosa, dirigido a la reinterpretación de unos autores y a la consagración de otros, a la luz de criterios estéticos esenciales. Es un esfuerzo de construcción de una historia crítica de las tradiciones literarias colombianas, apoyado en criterios teóricos más ajustados, y miradas menos interesadas, que permiten proponer con claridad argumental e independencia intelectual nuevos listados canónicos y ordenamientos de jerarquías de la literatura colombiana.

El mayor valor del libro radica en la capacidad de cuestionar, con argumentos literarios precisos, las tradiciones canónicas y hegemónicas y algunos autores y obras consideradas como consagrados y definitivos: la sobrevaloración de Eduardo Carranza, o la preeminencia de Guillermo Valencia como poeta lírico. Del primero dice que su valor literario fue limitado, su poder institucional grande y su crítica literaria escasa en elementos críticos; de la obra poética de Valencia que "posee indudables valores retóricos y de contenido histórico y filosófico, pero que éstos no son los auténticos valores por los cuales se juzga la verdad y grandeza de la poesía lírica" (130).

Aporta una experta mirada crítica sobre la tradición y nuevas explicaciones históricas y estéticas. Separa los traductores de poesía de los auténticos poetas, los procedimientos de la retórica política de los recursos de la poesía lírica, el valor crítico o intelectual de las calidades poéticas, y de esta forma cuestiona el valor definitivo de algunos poetas como Jorge Rojas, Andrés Holguín, Germán Pardo García, Carlos Castro Saavedra, Eduardo Carranza, Tomás Vargas Osorio o A. Camacho Ramírez, mientras consagra como perdurables por su calidad estética otros nombres como Jorge Gaitán Durán, Fernando Charry Lara o Alvaro Mutis.

Desde el oficio de revisión de las listas y puestos concedidos en el pasado a los escritores colombianos, se proyecta también la reflexión sobre el canon literario y la capacidad de generar criterios, puntualizar valores y cuestionar la legitimidad de perspectivas no estéticas en los juicios sobre la literatura, como son los de la llamada literatura de testimonio, el multiculturalismo, los diversos estudios de género, o los estudios étnicos y de minorías. David Jiménez llama la atención sobre el carácter histórico, ideológico y cultural de los cánones y de su movilidad, y sobre la importancia de la defensa del canon literario "basado en sus propias normas autónomas", para la

comprensión y valoración adecuada de los textos literarios y los autores.

En esta dirección el libro contribuye conceptualmente y con argumentación a la polémica actual en torno a las tendencias académicas de los estudios literarios, y "pone bajo sospecha la legitimidad de muchos de sus juicios de valor y principios". A su turno, genera polémica porque muchas de sus afirmaciones y delimitaciones producirán, seguramente, reacciones en los militantes de los feminismos y otros "ismos" de moda, lo mismo que en los seguidores o defensores de algunos autores tradicionalmente consagrados que cuestiona.

Poesía y canon reivindica la autonomía estética. Defiende una valoración del texto literario desde los argumentos y criterios estéticos, es decir desde "sus propias medidas de valor" y ofrece simultáneamente una reflexión teórica de extremada importancia y actualidad sobre los límites y alcances de otras formas de interpretación textual y un ejercicio de reflexión en torno al papel fundamental de lo disciplinario en los actuales estudios literarios. También delimita, señala y propone criterios y caminos teóricos que permiten a los estudios literarios pensar y analizar su área específica, los objetivos, la metodología y los patrones de valor estético para la lectura de los textos tanto clásicos como modernos.

Poesía y canon inicia al estudioso en una reflexión seria y necesaria sobre los intelectuales y poetas que trazaron el camino y los linderos de la crítica en Colombia y la legitimidad o ilegitimidad de sus criterios y consagraciones. Asimismo, afina principios y criterios para una interpretación moderna de la literatura, y ofrece una seria propuesta teórica y crítica para una nueva lectura de la historia de la literatura colombiana.

Se destaca la autonomía del pensamiento, la formulación clara y coherente de los problemas, una escritura impecable, la revisión cuidadosa de fuentes de primera mano, publicaciones periódicas y revistas literarias de los siglos XIX y XX, la mirada crítica de los textos y autores de la tradición literaria, la amplia confrontación de numerosas tesis y opiniones literarias, una selectiva y experta mirada que guía al lector hacia las obras más importantes de cada momento y movimiento literario y le permite el rescate y la valoración de algunos escritores olvidados y el simultáneo cuestionamiento de otros que, en opinión del autor, no poseen los méritos literarios suficientes, o constantes, para ser considerados como poetas mayores.

González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 274 págs.

La propuesta de *Mito y Archivo*, plantea la necesidad de contraponer dos concepciones presentes en los estudios literarios. González Echevarría comenta, en su prefacio, con respecto a la primera: "Estaba sumamente impresionado con toda la teoría pero me asombraba que casi toda pasara por alto la picaresca española y que toda insistiera en asociar la novela con una forma literaria previa como la épica o la sátira menipea. A mi juicio, la picaresca y las novelas latinoamericanas sólo podían encajar en este esquema genealógico con no poca tergiversación" (16); de aquí surge la idea de rastrear los orígenes y el desarrollo de estas novelas desde otro punto de vista, es decir, asociándolas con un contexto histórico-social muy posterior a aquel que dio paso a la manifestación de las formas literarias clásicas, más específicamente, el siglo XVI tanto en España como en la América colonial. La segunda idea que se rebate en el texto tiene que ver con la relación directa que se ha establecido entre la producción literaria latinoamericana y los modelos literarios europeos. Desde la perspectiva de González Echevarría la novela moderna, en sus inicios, niega su naturaleza literaria y prefiere adoptar la forma del discurso que legítimamente se reconoce como portador de verdad.

González Echevarría contradice, entonces, tanto la idea de la novela como una forma literaria contemporánea de la épica, como la de concebir la literatura latinoamericana como la recreación de los modelos europeos literarios. Se trata de mirar el texto no en tanto reescritura del discurso literario que le precede, sino de reconocer como parte de la naturaleza de la novela moderna, la necesidad de negar, en un principio, su carácter literario.

Sin duda para poder entender el tipo de relaciones que el autor establece, es importante recordar que, ni considera la novela como un discurso enteramente autónomo, ni tampoco la pretende reducir al "burdo" reflejo de condiciones histórico-sociales. Pero la decisión de abordar el texto literario desde un punto de vista multidisciplinario implica, para González Echevarría, involucrarse con saberes fuera de su especialidad. Si bien reconoce el peligro de esta situación prefiere defender que esta misma distancia le permite abordar dichas disciplinas desde una perspectiva innovadora. Ahora bien, los saberes a los que tiene que enfrentarse corresponden a tres discursos en tres

momentos históricos distintos y que por supuesto, según el autor, se relacionan por su influencia dentro del desarrollo de la narrativa moderna: el discurso jurídico del siglo xvi, tanto en España como en la América colonial; el discurso científico del siglo xix o la segunda conquista de América; y el discurso antropológico del siglo xx.

Roberto González Echevarría comenta, en el Prefacio de la edición española de *Mito y Archivo*, que el origen de este estudio se remonta a una de sus clases en Cornell University. Allí el tema central giraba en torno a las *Novelas ejemplares* de Cervantes. González Echevarría observó, en ese entonces, que el protagonista de uno de los relatos era, no gratuitamente, un abogado; esto quizá no hubiera tenido pertinencia más que para el desarrollo de una nueva interpretación sobre la novela moderna española, si el profesor, en el mismo momento, no se encontrara estudiando ciertos textos coloniales del siglo xvi. Al estudiar, simultáneamente, manifestaciones literarias que, si bien pertenecían a escenarios distintos, compartían una misma época, González Echevarría pudo detectar más claramente la relación entre el discurso jurídico (el Archivo) y esta producción literaria.

De esta manera el discurso legal, como discurso legítimo, va a ser el primero que dé origen a lo que González Echevarría denomina "ficciones del archivo". Dos textos que sirven para mostrar esta relación son: el *Lazarillo de Tormes* y los escritos del Inca Garcilaso de la Vega. La novela se apropia del discurso hegemónico, es decir, del discurso legal, que es el portador de la verdad y de la autoridad; se apropia de él —y en esto consiste la negación del discurso literario por parte de la novela—, pero sólo adopta de éste la forma. De manera que los protagonistas de estos textos justifican sus acciones y logran convertir la ficción del archivo en un acto de liberación. Así, el relato de Lázaro, tiene la forma de una declaración notarial en su comienzo pero no contiene el castigo al final de la novela; en esa misma medida Garcilaso puede reescribir la historia de su padre y de su pueblo para contradecir aquella que "los historiadores" ya habían consignado.

El segundo discurso hegemónico, que propicia la ficción del archivo, es el de la ciencia en el siglo xix. América va a ser dibujada en los catálogos de Humboldt y los dibujos de todos estos viajeros, respaldados por el lenguaje científico, van a ejercer gran influencia como portadores de realidad. El archivo, representado ahora por el discurso de la ciencia, es aprovechado en obras como *Facundo* y *Os sertões*. Este nuevo discurso hegemónico pretende identificar, representar y clasificar un "Otro", mediante las ideas del tiempo y la evolución;

pero la posición del protagonista en Facundo es ambigua puesto que representa tanto el objeto como el sujeto de la observación. Ahora bien, si la ficción del archivo, en el caso del discurso legal, trastoca la consecuencia del castigo en liberación, la ficción del archivo, para el siglo XIX, muestra la imposibilidad de reducir a ese "Otro" a un discurso. Una vez más la narrativa adopta la forma del lenguaje que se considera como legítimo y, a través del mismo, lo deslegitima.

Por otra parte, la hegemonía del discurso científico se rompe por cuanto el acontecimiento de la Primera Guerra Mundial produce en América Latina la desaparición del positivismo y el desencanto por las promesas de la ciencia. El nuevo discurso que aparece entonces, para el siglo XX, es el de la antropología; pero no se trata aquí de una disciplina derivada de los principios de las ciencias naturales. Desde este momento, como lo afirma el autor "la cultura europea ya no se consideraría la meta lógica o incluso deseable de la evolución; la cultura empezó a concebirse de una manera plural, o mejor dicho, la idea de que la cultura en general, no las culturas nativas vistas desde arriba, constituía el mundo, se volvió un principio central en la nueva antropología. Ahora el cambio era precisamente un viraje hacia lo que el nativo decía" (209). Ya no es tan importante clasificar al "Otro" dentro de una categoría, sino buscar qué conocimiento detenta ese "Otro". La ficción del archivo, que parte del discurso antropológico, no solamente va a conseguir en este archivo "una fuente de relatos" importante, sino que, además, va a preocuparse directamente por el problema de los orígenes; y esta preocupación está mediada por la influencia del discurso antropológico interesado por las preguntas sobre el mito y el lenguaje.

En *Cien años de soledad*, por ejemplo, se pueden rastrear los mitos que se recrean a partir de la obra; pero, más allá de este ejercicio, la novela puede mostrar otro tipo de relaciones más profundas. Según González Echevarría, dos historias confluyen en la novela de García Márquez: de un lado aquella de la estirpe fundadora, y de otro, la historia del desciframiento de los manuscritos de Melquíades. El cuarto de éste último personaje hace las veces de Archivo. De ahí que los pergaminos sean un texto fragmentario y que para ser entendidos necesiten de un intérprete especializado. En esta novela, como en *Los pasos perdidos*, continúa la búsqueda de las claves y del origen de la cultura latinoamericana. González Echevarría vuelve sobre ellas para mostrar que estas ficciones de archivo ya no niegan su

naturaleza literaria, pero sí quieren construir una especie de antropología propia. En la adopción del origen de la cultura como un eje temático está el carácter mítico de *Cien años de soledad* y de *Los pasos perdidos*, como ficciones de archivo. A su vez, el archivo resulta mítico por cuanto contiene el secreto del origen, pero es moderno porque, ante la pérdida de un discurso legítimo y unívoco que lo respalde, adquiere una naturaleza plural y relativa: "El archivo recoge y suelta, no puede marcar o determinar. El archivo no puede erigirse en mito nacional o cultural, aunque su construcción sigue revelando un anhelo por la creación de un grandioso metarrelato político-cultural" (240).

El estudio de González Echavarría termina con la pregunta sobre la nueva literatura. Se trata de concebir una nueva producción más allá del archivo o de plantear cuál sería el nuevo discurso de la legitimidad que entraría a mediarla. Aunque el autor deja apenas abiertas las posibilidades, alcanza a proponer el lenguaje de la información como ese nuevo discurso portador de realidad, lo cual resulta bastante interesante si podemos reconocer el poder que ejercen los medios de comunicación hoy en día en la configuración de la realidad. Me refiero a la legitimidad de la versión que estos presentan como veraz, pura, directa y objetiva, donde el espectador pocas veces evidencia las implicaciones de la manera como se organizan y priorizan los acontecimientos y las especulaciones con respecto a estos. En este tipo de relación entre el espectador y los medios de información, tendría mucho sentido adjudicar a los últimos la categoría de discurso hegemónico para nuestra época.

Durante todo el estudio, el autor procura sustentar sus planteamientos en distintas obras literarias, de las cuales quedan aquí mencionadas algunas. Su idea de plantear una nueva propuesta sobre el origen de la narrativa latinoamericana, altera la priorización que se ha hecho hasta ahora de la producción literaria del siglo XIX, por ejemplo, e incluso desplaza el estudio de *María* por el de obras, como *Os sertões* o *Facundo*, que tanto eludieron su carácter literario. González Echavarría sostiene: "Mi anhelo ha sido ser archivo, en el sentido en que se usa el término en este libro" (18) y en esta medida se reconoce como un intérprete especializado de su propio texto, y de todos los textos involucrados, que siempre conservarán tanto su carácter fragmentario como su poder revelador.

Curiel, Fernando. *La Revuelta: Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*. México: Universidad Autónoma de México, 1999. 467 págs.

Durante la última década del siglo XIX, cuando todavía tenían vigencia algunas publicaciones modernistas, en México empieza a surgir el movimiento intelectual más importante para la configuración de la cultura y la educación mexicanas del siglo XX. El compromiso con la transformación social es justamente el rasgo más interesante de este movimiento. Así lo entiende Fernando Curiel, quien emprende por ello un enorme trabajo de investigación histórica en el cual se entretienen lo literario, lo político y lo social.

Durante las dos primeras partes de la investigación, Curiel examina tres textos recientes sobre el estudio del Ateneo y a partir de allí plantea sus tesis centrales. Respecto a la caracterización del grupo ateneísta, Álvaro Matute (*El Ateneo de la Juventud: grupo, asociación civil, generación*. 1993) había planteado que estaba compuesto por 69 miembros pertenecientes a dos generaciones distintas, mientras que fecha su existencia entre el 28 de octubre de 1910 (fundación) y el 13 de agosto de 1914 (dispersión). Otro estudioso, Alfonso García Morales (*El Ateneo de México (1906-1914). Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. 1992), sitúa la duración del ateneísmo entre 1906 y mediados de 1914, periodo en el cual el organismo tomó al menos tres formas: la Sociedad de Conferencias, el Ateneo de la Juventud y el Ateneo de México. Fernando Curiel opone a estas miradas una visión del Ateneo de mayor amplitud. Para Curiel debe tenerse por ateneísta no sólo aquél inscrito en alguno de los organismos del Ateneo, sino que también harían parte del movimiento los participantes y los asistentes —incluso los *ad honorem* o posibles— independientemente de su inscripción. Consecuente con esa mirada, Fernando Curiel afirma que el Ateneo no es precisamente una generación, en el sentido de un grupo de coetáneos, sino una “constelación” (conjunto de estrellas de distintas edades pero parecido ‘clima y temple’) (38) de contemporáneos con intereses comunes. Algunas de las “estrellas” de esa constelación llevan nombres representativos en el ámbito cultural latinoamericano: los mexicanos Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Cravioto, Ramón López Velarde (*ad honorem*), Diego Rivera, Ricardo Gómez Robelo; los dominicanos Pedro y Max Henríquez Ureña; el uruguayo José Enrique Rodó (*ad honorem*); el colombiano Porfirio Barba Jacob. La lista, desde luego, es muchísimo más extensa.

Semejante diversidad de personalidades le permite a Fernando Curiel poner de relieve también la diversidad de oficios a que estaban dedicados los miembros del Ateneo (poetas, prosistas, artistas plásticos). Con ello, el investigador logra sentar bases para argumentar que el movimiento ateneísta no tenía intereses exclusivamente literarios y que, dada la diversidad de nacionalidades, el Ateneo adquirió un carácter hispanoamericano. Para Fernando Curiel el Ateneo perseguía el equilibrio y la integración de los diversos campos del saber, por un lado; y por el otro, era un grupo propenso a la acción, como se demuestra en varios lugares del libro. En este punto la polémica se desarrolla principalmente respecto al estudio de Gabriel Zaid titulado *López Velarde ateneísta* (1991). Zaid examina el surgimiento del Ateneo como un conflicto por el relevo en el poder cultural. En esa lucha, los ateneístas adoptaban necesariamente una posición discreta, pues buscaban mostrarse como los "únicos herederos legítimos"; quienes, de otra parte, recibían el apoyo del propio régimen que se proponían sustituir, por vía del ministro de Instrucción Pública, Justo Sierra, y cuyo origen era la "vanguardia renovadora del *establishment*" (24). Para Fernando Curiel, en cambio, el Ateneo más que un organismo es un movimiento intelectual (Curiel dice "movilización") cuyo papel representa en cultura, lo que la Revolución Mexicana en política. El título que Curiel le da a su investigación viene justamente de considerar el movimiento ateneísta como "*la revuelta cultural de la Revolución Mexicana*" (37).

Parte del fundamento de esta importante tesis se encuentra en el balance del Ateneo que Fernando Curiel esboza en dos apartados: primero, la obra ateneísta, cuyos resultados más notorios se encuentran divididos entre los cambios estructurales de la educación básica y superior mexicana; la difusión masiva de lo que llaman "la gran cultura", los clásicos antiguos y modernos del pensamiento y la literatura (i.e. el canon literario); el estudio crítico de la propia historia mexicana; el derrocamiento del pensamiento positivista o "cientificista"; la asimilación y superación del Modernismo; y el profesionalismo de la labor intelectual¹. En segundo lugar encontramos lo que Fernando Curiel llama "el legado"; cuestión que, al parecer, no es unitaria entre los estudiosos, dada la oposición diametral de dos opiniones citadas por el investigador. Una de ellas afirma que el Ateneo sienta "las bases de nuestra cultura contemporánea"; la otra

¹ Otros logros interesantes del ateneísmo serían, con palabras de Curiel "la crítica de la bohemia maldita; [...] una literatura estilísticamente revolucionaria; un nacionalismo crítico; una honda mirada latinoamericana" (44).

es partidaria de valorar la obra individual de los miembros del Ateneo, pero niega la importancia de una obra del Ateneo en cuanto organismo intelectual, el cual, a su vez, es so juzgado como un producto de la manipulación o como un mito creado por los historiadores de la cultura². Con todo, las citas resultan significativas al denunciar la importancia de la obra de los ateneístas, considerados o no como integrantes de un auténtico movimiento intelectual —y Fernando Curiel tiene una amplia, quizá extrema, visión del grupo de ateneístas.

Consecuente con su idea de que el Ateneo es un movimiento cultural revolucionario, Fernando Curiel no sólo amplía sustancialmente el conjunto de miembros ateneístas; también abre las fronteras temporales que enmarcan el desarrollo del Ateneo. De allí surge un nuevo enfoque de estudio que abarca más de un siglo: desde 1898, año en el cual empieza lo que Curiel llama la “prehistoria” del Ateneo, hasta 1999 donde el investigador traza el límite del “legado o herencia” del movimiento ateneísta. Sin duda es un enfoque ambicioso que regirá la organización de la obra de Curiel a partir de la Tercera Parte.

La prehistoria del Ateneo, según nos muestra Fernando Curiel, tiene que ver con el Modernismo. El movimiento finisecular que en ese momento gozaba de legitimidad y reconocimiento, aunque se encontraba al mismo tiempo en decadencia, daba cabida a algunos jóvenes escritores en la *Revista Moderna* (a partir de 1903, *Revista Moderna de México*). Allí publicarían los primeros diez ateneístas y luego dos de los más importantes miembros del Ateneo: Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Pero más allá de la posibilidad de publicar, el naciente Ateneo reconocía en el Modernismo a su precursor legítimo y guardó siempre una actitud reverente frente a figuras como Manuel Gutiérrez Nájera. Incluso *Savía Moderna*, fugaz revista aparecida en 1906, nuevo medio ya dirigido y financiado por miembros ateneístas (Alfonso Cravioto, Antonio Caso), aparece, según Curiel, como una revista fundamentalmente estudiantil, subsidiaria de la *Revista Moderna*. Los “ejes” ideológicos de los jóvenes intelectuales eran conservadores de cierto modo (modernismo en literatura y positivismo en filosofía), aun cuando se apoyaban en una actitud integradora para esquivar los enfrentamientos sectarios y los partidismos radicales.

² Las opiniones que cita Curiel son tomadas, respectivamente, de José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949* (México: Concejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990) y de Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México II* (Daniel Cosío Villegas (Coord) México: El Colegio de México, 1981, 1375-1548).

Y fue justamente debido a esa posición "antisectaria", defendida con ahínco por los ateneístas durante 1907, que el grupo de jóvenes intelectuales pudo a un mismo tiempo defender y criticar aquellos ejes que les habían servido de apoyo, pero a los cuales no se sentían amarrados. Ese año constituye lo que Fernando Curiel llama "proto-ateneo", donde surge la preocupación y la necesidad de que el grupo naciente defina sus principios. El primer paso en esta dirección lo constituyó la defensa del Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera) y del Modernismo, que hicieron los ateneístas contra la posición de Manuel Caballero quien declaraba al "decadentismo" o "modernismo" como enemigo de la *Revista Azul*, dirigida por él durante la segunda época de la publicación³. Pero a la vez que defendía, el Ateneo sentaba diferencias: "Somos modernistas, sí, pero en la amplia acepción de ese vocablo, esto es: constantes evolucionadores, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y nuestro siglo" (113). Más tarde, en 1908, durante otro enfrentamiento circunstancial, el Ateneo romperá con el positivismo o "cientificismo", predominante durante el gobierno de Porfirio Díaz, pero bajo la forma de una reivindicación de Gabino Barreda, responsable de un sistema educativo eminentemente positivista. A pesar de que los ateneístas —y su amigo cercano: el ministro Justo Sierra— valoraran la obra de Barreda como una independencia intelectual a la cual no podía ya renunciarse, ello no impedía que dudasen de ciertos aspectos del positivismo. Así, por ejemplo, la confianza de los positivistas (Barreda el primero) en una paz venidera construida gracias al conocimiento científico, queda desplazada por una visión dinámica y conflictiva de la historia y del conocimiento. "En efecto, dice Curiel, si la verdadera ciencia es el conocimiento de lo relativo, ¿cómo concebirla sino en perpetua evolución, discusión, lucha?" (200).

Una visión semejante del conocimiento no era gratuita. Los ateneístas habían estudiado una serie de autores y temas interesantes. La, entonces, Sociedad de Conferencias (1907-1908) disertó entre otras cosas, sobre el pintor francés Eugène Carrière (Alfonso Cravioto), Friedrich Nietzsche (Antonio Caso), la evolución de la crítica literaria (Ricardo Gómez Robelo y Rubén Valenti), la obra de E.A. Poe (Ricardo Gómez Robelo), la filosofía individualista de Max Stirner (Antonio Caso) y la poesía de Gabriel D'Annunzio (Jenaro Fernández McGrégor). De allí provenía gran parte de su actitud integradora y

³ La *Revista Azul* había sido fundada en 1894 por Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufoo y Luis G. Urbina (este último sería secretario de redacción del Ateneo).

crítica a un tiempo: habían valorado, por ejemplo, el antiacademicismo de Carrière como un acto de liberación contra las doctrinas; la oposición de Nietzsche a una civilización regida por ideales positivistas; la relevancia que adquiere el ego y la individualidad en el pensamiento de Stirner; el pesimismo d'annunziano que caracterizaba para ellos al hombre moderno, debido a su conciencia de "lo exiguo de su poder y lo inmenso de su anhelo"; la superación del sentimentalismo que E.A. Poe había alcanzado, según ellos, aceptando el dolor y presentándolo purificado.

Fernando Curiel, empero, demasiado ocupado en anotar los acontecimientos, a veces deja de analizarlos con mayor alcance. Es claro que para el Ateneo no podía abandonarse la ciencia ni el conocimiento, así como tampoco podían hacerse falsas ilusiones sobre tales cosas (como que, por ejemplo, la ciencia nos brindaría el conocimiento del mundo "tal como es en sí" y que de ese conocimiento resultaría necesariamente una armonía universal alrededor de la verdad). Mas, entonces, si ya no apunta hacia la realidad del mundo exterior, ni contribuye a un fin último de bienestar, ¿qué objeto puede tener el conocimiento?, ¿por qué no abandonarlo? Quizá lo revolucionario del Ateneo consista en que su concepción del conocimiento, íntimamente ligada a la experiencia y a la subjetividad del ser humano, le permite superar un viejo carácter soberbio y pretensioso que nubla la visión del hombre haciéndole creer que es dueño de una falsa soberanía y que está felizmente predestinado a la gloria más alta. La base del nuevo carácter ateneísta se perfilaba como la sobriedad de los que reconocen el humilde lugar que ocupan en el universo y la historia. Sobre ese reconocimiento podían ver con mayor claridad, tal vez, la tarea enorme que les aguardaba. Quisieron liberar a la sociedad mexicana de la ignorancia en que estaba sumida y de todas las supersticiones que por esa misma razón se hacían presentes. Pero justamente una de las mayores supersticiones contra las que lucharon fue la de una "verdad absoluta". La mirada histórica del pensamiento junto con su actitud crítica, le valió al Ateneo la consideración actual de precursor de la cultura latinoamericana contemporánea —y sin duda lo es.

A esta altura, la investigación de Fernando Curiel permite ver cómo el movimiento ateneísta había madurado ideológicamente, por decirlo así. Quedaba la consolidación del grupo, que tuvo lugar el 3 de noviembre de 1909⁴ mediante la redacción de los estatutos que

⁴ La ceremonia de fundación del Ateneo de la Juventud se llevó a cabo el 28 de octubre de 1909, pocos días antes de la redacción de los estatutos.

regirían el Ateneo de la Juventud. A este período (1909-1914) en el que el movimiento adopta propiamente su nombre de Ateneo, Curiel dedica tres partes de su investigación en las que se abordan las acciones más determinantes del movimiento para la posteridad. Ya constituido en una "asociación" cuyo propósito era "trabajar en pro de la cultura intelectual y artística" y estructurado en tres secciones (Literatura y Artes, Ciencias Sociales e Historia y Filosofía), el Ateneo de la Juventud⁵ emprendería tres empresas significativas: las conferencias del Centenario, el nacimiento de la Universidad Popular Mexicana y la creación del núcleo de Estudios Literarios como subsección de la Escuela Nacional de Altos Estudios.

Las seis conferencias del Centenario surgieron como conmemoración de la independencia mexicana y giraron alrededor de algunas figuras precursoras de la cultura latinoamericana: Sor Juana Inés de la Cruz y José Enrique Rodó, entre otros. Detrás de estas conferencias se encontraba también el ministro Justo Sierra, quien no sólo patrocinó las intervenciones ateneístas, sino que dirigió la *Antología del Centenario* en la cual trabajaron Pedro Henríquez Ureña y Luis G. Urbina, miembros del Ateneo. El proyecto editorial no escondía su actitud crítica, como bien lo deja ver la investigación de Fernando Curiel, al citar apartados de la "Advertencia": "... debemos advertir que la *Antología del Centenario* no es, en todo rigor, una *antología*, es decir, una selección de verdaderas flores del arte literario. No en todas las épocas ha producido flores nuestra literatura. [...] Nuestra *antología*, violentando la significación originaria del nombre que lleva [...], tendrá que unir lo bueno, lo mediano y aun lo malo, para cumplir su finalidad como *estudio documentado de la literatura mexicana*" (268).

La convicción en el estudio de la cultura y la búsqueda de estrategias para realizar el sueño de un México "civilizado", se concentraría luego entorno a la fundación de la Universidad Nacional de México, a manos de Justo Sierra en 1910. Sin embargo, al momento de la fundación, la Universidad no era quizá más que una dispersión de facultades y escuelas. Las humanidades, por ejemplo, aunque estaban previstas en la estructura universitaria, no tenían "cuerpo ni sustancia". Fernando Curiel baraja la hipótesis de que el mérito de Sierra fue justamente darle legitimidad y existencia legal a una institución que debía ser adecuada por otros. Nadie más que los jóvenes

⁵ Uno de los antecedentes principales del Ateneo de la Juventud fue el *Ateneo de Madrid* (1885-1912). Éste también se hallaba organizado en secciones y se dedicaba al cultivo de la literatura y de las humanidades.

intelectuales del Ateneo (amigos del ministro), desde luego. Durante esa etapa se encontraba en la presidencia del Ateneo otra personalidad relevante: José Vasconcelos. La dirigencia vasconceliana le imprimió al Ateneo de la Juventud un aire más social y comprometido, según nos deja apreciar Fernando Curiel en un hecho significativo como el cambio de nombre de la sociedad, que, a partir de 1912, se llamará Ateneo de México. Para Vasconcelos el Ateneo de México debía "dar forma social a una nueva era de pensamiento"; así como la Universidad y la clase intelectual en general, debían llevar las "líneas directrices del carácter nacional". Esa tarea no podía realizarse desde las viejas mentalidades filosóficas (como el positivismo), ni políticas (como el porfiriato). No en vano Vasconcelos fue el más beligerante, políticamente hablando, entre los ateneístas. Él se oponía al régimen de Porfirio Díaz y tomaba partido por la triunfante revolución encabezada por Francisco I. Madero en 1911. El proyecto de la Universidad Popular de México (1912) constituyó el esfuerzo de Vasconcelos por colaborar con el nuevo gobierno maderista en materia de educación superior; amén de vincular a los intelectuales del Ateneo con la transformación política y social de México. El balance que Fernando Curiel presenta sobre la Universidad Popular, demuestra el gran impacto que este proyecto no gubernamental, dependiente del Ateneo de México, tuvo en aquella población obrera, comerciante y estudiantil mexicana, aún después del asesinato de Francisco Madero en 1913 y durante los gobiernos de Victoriano Huerta y Venustiano Carranza. El funcionamiento continuo de la Universidad Popular, logró también mantener unidos algunos de los ateneístas principales y convocó a aquellos que habían sido sus discípulos a que se integrasen al movimiento como pares.

Junto a la Universidad Popular, los ateneístas encontraron otro espacio de acción que Fernando Curiel pone de relieve. La Escuela Nacional de Altos Estudios, creada también por Justo Sierra en 1910, fue el punto de encuentro de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Antonio Caso. Desde allí el Ateneo ejerció una influencia notable en la estructura de la educación mexicana, no sólo criticando el positivismo sino creando nuevos cursos y núcleos completos de estudio. Las acciones ateneístas en este frente tenían una dirección que Curiel clarifica. Desde la Escuela Nacional de Altos Estudios se introdujo el humanismo, gradual pero decididamente, en la educación básica y en la educación superior. Los ateneístas quisieron revivir el espíritu de las Humanidades Clásicas argumentando que con éstas podría lucharse contra la estrechez y la ignorancia que agobiaban a

México⁶. Para Pedro Henríquez Ureña las humanidades tenían por objeto la "perfección de lo humano" y es en ese sentido en el que la educación puede contribuir a la "salvación de los pueblos" y a la renovación cultural (321). Con un antecedente tal, surgió entre los ateneístas la idea del núcleo de Estudios Literarios, fundado en 1913 y adscrito a la Escuela Nacional de Altos Estudios. También fue Pedro Henríquez Ureña quien hizo declaraciones que definirían los principios claves para esos estudios literarios —y que hoy resulta oportuno recordar: "Sin el manejo frecuente de los grandes autores, no hay cultura literaria posible, ni doctrina estética seria" (325)⁷.

El estudio del periodo de dispersión del Ateneo ocupa las últimas dos partes de la investigación de Curiel. Podemos decir que empieza hacia 1914 con la ascensión a la presidencia de Venustiano Carranza y termina con la disolución definitiva del Ateneo de México en 1923 por enfrentamientos internos. Durante la "diáspora", como la llama Fernando Curiel, hay sin embargo momentos de reencuentro. El más significativo de ellos lo representa la caída del régimen carrancista al cual hacía activa oposición José Vasconcelos. Así se hace posible que en 1920 Vasconcelos ocupe la rectoría de la Universidad Nacional de México y que desde allí organice las últimas empresas del Ateneo. Dos proyectos editoriales de gran envergadura y la creación de los programas universitarios de extensión para extranjeros bajo la dirección de Pedro Henríquez U., conforman el conjunto de las actividades del Ateneo en sus postrimerías. Los proyectos editoriales tuvieron como objeto la masificación de los grandes autores y la difusión de conocimientos prácticos y elementales acerca de orientación social, asuntos agrícolas, salud pública, etc.; aunque también se pretendían difundir algunos temas literarios, artísticos y universitarios. Entre los "Clásicos"—así se llamó la colección— que se publicaron se encuentran la *Iliada* y la *Odisea*, las *Tragedias* de Esquilo y de Eurípides, la *Divina Comedia*, los *Diálogos* de Platón, los *Cuentos Escogidos* de L. Tolstoi y el *Fausto* de Goethe. El tiraje de estas obras alcanzaba los veinte y veinticinco mil ejemplares; aunque fue todavía mayor la difusión del segundo proyecto editorial: la revista

⁶ Durante el periodo de la Sociedad de Conferencias, los ateneístas planearon una serie de charlas sobre temas griegos. Las conferencias nunca se realizaron, pero la mayoría de los miembros del Ateneo y en especial Pedro Henríquez Ureña, profundizaron sus estudios sobre la cultura clásica y participaron de los ideales de esa cultura.

⁷ Otro principio que debe subrayarse, se refería a que la Estética no puede ser estudiada con suficiencia sin fundamentos básicos de Filosofía; luego era necesario vincular los estudios literarios a los filosóficos.

El Maestro, de distribución gratuita y con tirajes de 75 mil ejemplares. La revista era de interés general y más bien antiliteraria. Fernando Curiel anota algunos de los planteamientos centrales del "llamado cordial", redactado por Vasconcelos, que sirvió de presentación a *El Maestro*: "Antes que la alta cultura, importa propagar los elementos de la civilización, los datos del saber, a quienes desean instruirse" (389). Enseguida Curiel hace notar, empero, que ese propósito de difundir el conocimiento en círculos obreros y comerciantes especialmente, lo venía cumpliendo también la Universidad Popular Mexicana, a la que Vasconcelos le habría dado la espalda ignorándola, según la interpretación del investigador.

La desintegración definitiva ya estaba prefigurada en la actitud reprochable, para Fernando Curiel, de José Vasconcelos frente a la Universidad Popular. Lo que había detrás del desinterés vasconceliano era, al parecer, una actitud que Curiel llama "estatista", según la cual Vasconcelos se habría opuesto a una universidad de carácter popular pero desvinculada del estado, es decir, privada. La Universidad Popular desaparece en 1922, como dice Curiel, "ninguneada, en pleno vasconcelismo educativo". El estatismo de Vasconcelos chocó con la actitud autonomista de Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña, quienes se enfrascan en algunas disputas por la dirigencia de la Universidad Nacional de México y la Escuela Nacional Preparatoria. El último reencuentro de los ateneístas tuvo lugar en 1928 durante la fallida campaña presidencial de José Vasconcelos, pero los lazos se habían disuelto ya irremediablemente.

Las conclusiones que extrae Fernando Curiel de su investigación sobre el Ateneo subrayan la actualidad de las consignas del movimiento ateneísta. Para Curiel los ideales del Ateneo continuarán vigentes siempre que exista dogmatismo y autoritarismo en la academia, tanto como en la cultura. Más aún, para el investigador mexicano, los deberes políticos y sociales que rescató el Ateneo, al lado del compromiso con la cultura, son un ejemplo a seguir por las nuevas generaciones de intelectuales que se enfrentan (nos enfrentamos) a un proceso de globalización: "esa mundialización forzosa, depredadora, desalmada"; contra la cual Fernando Curiel vislumbra un camino de inspiración ateneísta al que llama "humanismo". Esa ruta estaría marcada definitivamente por la crítica, definida en términos del investigador mexicano como "el libre examen y la dedicación plena a las tareas intelectuales". A partir del ejercicio crítico, termina diciendo Curiel, puede darse la apropiación de lo otro y la afirmación de lo propio. En suma "un humanismo de apertura y resistencia. Un

humanismo, digámoslo, nacional y universal; propio de nuestros días culturalmente —no sólo económicamente— amenazados” (414).

Universidad Nacional de Colombia Mario Alejandro Molano Vega

Bělič, Oldřich. *Verso español y verso europeo: Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. En colaboración con Josef Hrabák. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo C [100]. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000. 675 págs. + 2 págs. de *Addenda et corrigenda*.

En la teoría literaria hispánica abundan las obras dedicadas a las cuestiones de métrica y versificación. Del siglo XIV acá ha habido una gran proliferación de trabajos de variada índole sobre estos temas, desde notas históricas hasta tratados completos y obras de conjunto que buscan un marco teórico coherente para la investigación del discurso literario versificado. A partir del Siglo de Oro los tratadistas de poética y retórica a menudo dedican unas páginas o capítulos enteros a las cuestiones del verso. El despertar del interés por la historia del verso español, que data por lo menos del siglo XVIII, es favorable para el ulterior desarrollo de la métrica española, pues si queremos definir conceptos métricos que tengan validez general, debemos partir del estudio de versos concretos compuestos en idiomas concretos (Bělič, 29). En el siglo XIX se produce un viraje decisivo con la obra de Andrés Bello, que parte en forma sistemática de la realidad lingüística y de las particularidades prosódicas y fonéticas de la lengua española. “La *Ortología y métrica*, de don Andrés Bello [...] asentó de manera definitiva el concepto del verso acentual [...]”, dice Tomás Navarro Tomás en la Introducción a su *Métrica española*.

Sigue tal auge del estudio histórico de la poesía española, con atención a los diferentes tipos de versos y estrofas, que en el siglo XX los versólogos ya cuentan con una copiosa documentación histórica en sus tentativas de describir el verso español desde un punto de vista científico unificador. Siguiendo a Bello, tal punto de vista debe ser lingüístico, ya que existe “una permanente filiación entre el verso y la fonología de la lengua”, por lo cual es preciso “considerar las circunstancias del verso dentro del campo particular del idioma respectivo”, según afirma Navarro en la Introducción ci-

humanismo, digámoslo, nacional y universal; propio de nuestros días culturalmente —no sólo económicamente— amenazados” (414).

Universidad Nacional de Colombia Mario Alejandro Molano Vega

Bělič, Oldřich. *Verso español y verso europeo: Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. En colaboración con Josef Hrabák. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo C [100]. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000. 675 págs. + 2 págs. de *Addenda et corrigenda*.

En la teoría literaria hispánica abundan las obras dedicadas a las cuestiones de métrica y versificación. Del siglo XIV acá ha habido una gran proliferación de trabajos de variada índole sobre estos temas, desde notas históricas hasta tratados completos y obras de conjunto que buscan un marco teórico coherente para la investigación del discurso literario versificado. A partir del Siglo de Oro los tratadistas de poética y retórica a menudo dedican unas páginas o capítulos enteros a las cuestiones del verso. El despertar del interés por la historia del verso español, que data por lo menos del siglo XVIII, es favorable para el ulterior desarrollo de la métrica española, pues si queremos definir conceptos métricos que tengan validez general, debemos partir del estudio de versos concretos compuestos en idiomas concretos (Bělič, 29). En el siglo XIX se produce un viraje decisivo con la obra de Andrés Bello, que parte en forma sistemática de la realidad lingüística y de las particularidades prosódicas y fonéticas de la lengua española. “La *Ortología y métrica*, de don Andrés Bello [...] asentó de manera definitiva el concepto del verso acentual [...]”, dice Tomás Navarro Tomás en la Introducción a su *Métrica española*.

Sigue tal auge del estudio histórico de la poesía española, con atención a los diferentes tipos de versos y estrofas, que en el siglo XX los versólogos ya cuentan con una copiosa documentación histórica en sus tentativas de describir el verso español desde un punto de vista científico unificador. Siguiendo a Bello, tal punto de vista debe ser lingüístico, ya que existe “una permanente filiación entre el verso y la fonología de la lengua”, por lo cual es preciso “considerar las circunstancias del verso dentro del campo particular del idioma respectivo”, según afirma Navarro en la Introducción ci-

tada. También Rafael de Balbín Lucas, cuando declara en la Introducción a su *Sistema de rítmica castellana* que va a investigar el discurso versificado como parte de la problemática general del ritmo lingüístico en español, lo que hace es identificarse con el principio de que el verso pone de relieve y organiza en forma de sistema los elementos generadores de ritmo que existen en cada idioma dado (Bělič, 35).

Parecería, pues, que por lo menos desde la publicación de las obras de Navarro y Balbín, que son las teorías contemporáneas del verso más conocidas en el ámbito hispanoparlante, se llenara el vacío que señalaba Samuel Gili Gaya cuando concluía, en su introducción a los estudios ortológicos y métricos de Bello, que “seguimos esperando el libro de conjunto que supere a Bello y trace la dirección de investigaciones ulteriores”. Podría pensarse que en Navarro, Balbín y otros autores que los siguen ya tenemos concepciones sistemáticas del verso español sobre bases lingüísticas. Sin embargo, estos autores no son del todo consecuentes en la observación de los principios que adoptan como propios: o bien los aplican sólo parcialmente sobre materiales históricos apropiados, o bien incurren en contradicciones, e incluso formulan de entrada su postura en franca contradicción con los principios metodológicos que acaban de declarar suyos. La Introducción de Navarro a su *Métrica española* constituye un ejemplo sorprendente de tal incongruencia.

Estos hechos llamaron la atención del hispanista checo, profesor Oldřich Bělič, quien por los años 60 estaba buscando apoyo teórico para sus investigaciones del ritmo del verso español con medida silábica fija. Insatisfecho con las dos teorías mencionadas, Bělič las sometió a un análisis crítico, publicado luego en 1975 en el trabajo monográfico *En busca del verso español*, y se dedicó a examinar las propiedades prosódicas del idioma español con miras a esclarecer el ritmo sonoro de la poesía escrita en este idioma. Fruto de estas indagaciones es el trabajo “El español como material del verso”, incluido también en la monografía mencionada. Lo más importante es que Bělič empezó a vislumbrar la hipótesis de que el verso español posee unas características que le otorgan una individualidad dentro del conjunto de versos de las lenguas románicas y, obviamente, de los demás idiomas occidentales. De paso observó también que la poesía española era relativamente poco traducida a otros idiomas y supuso que ello se podía deber a la poca claridad que tenían los traductores sobre la naturaleza del verso español.

Estas tres inquietudes —insatisfacción con la calidad teórica de los trabajos sobre la poesía hispánica, hipótesis sobre la especificidad del verso español, y la relativa escasez de traducciones de poesía española— le trazaron a Bělič la dirección de una investigación ambiciosa, cuyo fruto es el libro objeto de esta reseña.

La obra consta de dos partes —“Conceptos generales” y “Principales sistemas prosódicos”— precedidas de un prólogo. En el prólogo el autor explica el motivo y el objetivo y determina los límites del trabajo. Lo que motiva la investigación es el deseo de contribuir a que la poesía escrita en español se traduzca más a otros idiomas. De allí nace el objetivo: contribuir a que los traductores tengan una mejor idea de la naturaleza del verso español, particularmente en lo tocante a su ritmo, para que puedan hallar, en el repertorio de tipos versales de su propio idioma, los equivalentes funcionales para el tipo de poesía que estén traduciendo del español. Lograr el objetivo supone comparar los distintos tipos de versos españoles con sus análogos en doce idiomas europeos (francés, italiano, portugués, latín, inglés, alemán, ruso, checo, eslovaco, polaco, serbocroata y húngaro). Esto deberá permitir determinar, sobre el trasfondo de los cinco sistemas prosódicos existentes en las literaturas occidentales (cuantitativo, tónico, silábico, silabotónico y libre), a cuál de ellos pertenece el verso español, descubrir “la *especificidad* del verso español en el concierto poético europeo”, y posiblemente hallar “su forma genuina, típica, eventualmente su *invariante*” (22).

En cuanto a la metodología, Bělič se apoya principalmente en la teoría del verso de la Escuela de Praga, elaborada por Roman Jakobson y Jan Mukařovský y expuesta en forma sistemática por Josef Hrabák (*Teoría del verso*, 1ª ed. 1956), en la versología del Formalismo Ruso (Tomashevski, Zhirmunski, Tynianov, Brik), y en las propuestas de otros versólogos eslavos de la actualidad (checos, rusos, polacos). Bělič pone así al servicio de los especialistas hispánicos un conjunto de conocimientos que les ha sido, en parte, inaccesibles por las barreras lingüísticas. Así mismo tiene en cuenta los trabajos clave de investigadores españoles e hispanoamericanos, además de referirse con frecuencia a teóricos de habla inglesa, alemana y francesa.

Vale la pena citar los tres principios metodológicos que orientan esta investigación (28) y que son sorprendentemente ignorados por muchos trabajos sobre poesía publicados en español:

1º La estructura del verso depende de las propiedades prosódicas del idioma; y la relación entre la norma rítmica y el material lingüístico que la realiza no es mecánica sino dinámica.

2° El verso no es una serie de sonidos “puros” (vacíos), sino que es portador de significados; y ya el uso del verso confiere a la enunciación lingüística una potencia comunicativa específica.

3° El verso es un hecho de carácter objetivo-subjetivo. No basta que una comunicación versificada tenga un ritmo medible objetivamente: es preciso que este ritmo objetivo sea perceptible por el lector u oyente, que pueda entrar en su conciencia subjetiva; sin ello no existe para él.

Las dos partes del libro superan ampliamente el objetivo enunciado —el de ayudar a los traductores—. En realidad se presenta aquí un tratado completo de versología (*nota bene*: no de métrica, que es sólo una parte de la teoría del verso). Los 18 capítulos de la primera parte (“Conceptos generales”) abarcan todos los temas fundamentales.

Tras definir el verso (con énfasis en el concepto de ‘impulso métrico’) y el ritmo versal, Bělič se ocupa de la potencia comunicativa específica del discurso en verso, aclara las relaciones entre metro y ritmo, y matiza la definición del ritmo versal con la descripción de sus elementos menores (sobre todo el ‘pie métrico’, o ‘cláusula rítmica’, según Bello). La constatación de que el elemento lingüístico portador del impulso métrico depende del idioma dado y puede variar a lo largo de la historia, se analiza más a fondo en el capítulo seis, “El metro y el material lingüístico”, cuyos planteamientos generales se completan en el capítulo siguiente con respecto al español como material del verso. Este es el capítulo central de la primera parte. Tras examinar los elementos generadores de ritmo pertenecientes a la fonología de la palabra y a la fonología de la frase (fonología oracional), Bělič demuestra que el ritmo del verso español es determinado más por ésta que por aquélla, con lo cual prepara el terreno para afirmar más adelante que el verso español no puede ser silábico y que incluso puede verse como representante de un sistema prosódico especial y único.

Los capítulos restantes de la primera parte incluyen los demás temas de interés para la teoría general del verso: la realización acústica del verso (declamación), la representación gráfica del metro y del ritmo, las constantes y tendencias métricas, el análisis estadístico del ritmo versal, la jerarquía de los elementos en el verso, la instrumentación fónica como factor rítmico, las relaciones entre el verso coloquial y el verso cantable y entre el verso y la prosa artística, la teoría de la información y el análisis del verso, la métrica histórica, y la métrica comparada.

Quisiera señalar aquí que a toda esta primera parte subyace un principio teórico importante, aludido ya en el título del libro: que la unidad básica de la poesía, desde el punto de vista tanto rítmico como semántico, es el *verso*: en otras palabras, que la potencia comunicativa específica de la poesía radica en que este tipo de discurso literario se construye con base en una segmentación específica de la enunciación lingüística. Esto podría parecer obvio, pero no lo es. A menudo vemos que los trabajos sobre poesía pasan por alto este hecho fundamental y se limitan al llamado análisis temático. Y cuando sí examinan el verso, con frecuencia se contentan con diseccionarlo contando las sílabas, fijando el lugar de los acentos, etc., sin interpretación semántica alguna o con interpretaciones convencionales y esquemáticas. Bělič nunca pierde de vista el sentido de la comunicación artística en verso, como lo demuestra en multitud de ejemplos tomados de la poesía española e hispanoamericana.

En la segunda parte del libro, Bělič examina los principales sistemas prosódicos de las lenguas europeas (cuantitativo, tónico, silábico, silabotónico y libre), comparando sus características particulares en doce idiomas y finalizando con un capítulo sobre los problemas de la traducción de la poesía. En el capítulo seis dedica especial atención al hecho, reconocido por los principales teóricos hispánicos desde Bello, de que los esquemas acentuales variables son los más comunes en el verso español. Sin embargo, Bělič va más allá de la simple constatación. Con todo el recorrido anterior por los conceptos clave de la versología moderna, expuestos con gran claridad en una secuencia lógica, ha preparado el terreno para indagar las *razones* del verso con acentuación variable como el verso español genuino y, sobre todo, la dimensión semántica de este hecho:

[...] este tipo de verso es [...] *ideal para el idioma español*. En él se juntan [...] todas las propiedades y condiciones de la lengua española como material del verso [...]. Entre este tipo de verso y el idioma hay una adhesión perfecta [...] hay identidad entre el verso como idioma y el verso como ritmo. Hay un semantismo natural, sin obstáculos [...]. Y es también el verso *ideal para la conciencia rítmica hispana*. Es *ideal objetiva y subjetivamente*. Es el verso español *típico, genuino, auténtico* (608-609).

La definición que da Bělič del verso español genuino le permite también cumplir el otro gran propósito teórico del libro: el de ubicar el verso español en el conjunto de los sistemas prosódicos occidentales. De los cinco sistemas prosódicos, la versificación española

cuenta con tres —el tónico, el silabotónico y el libre—, pero además posee un sistema prosódico particular que se situaría entre el silábico y el silabotónico. Es el que se asocia con el verso español típico, que Bělič propone denominar *variable*.

¿Constituye *Verso español y verso europeo* aquella obra de conjunto que esperaba Gili Gaya? No lo creo así. El propio profesor Bělič consideró este libro simplemente como un aporte útil a la versología hispánica. Sin embargo, con su investigación original sobre el español como material del verso, con su marco teórico moderno y coherente y con la más amplia confrontación que se haya hecho del verso español con los de otros idiomas, es un aporte fundamental que será de consulta obligada en cualquier investigación futura.

Universidad Nacional de Colombia

Jarmila Jandová

Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 227 págs.

“Arte de la contraconquista”. Así define Lezama Lima el barroco latinoamericano tras alcanzar conciencia sobre la encrucijada cultural que encarna nuestra América, que, por encrucijada, deviene en amplia gama de posibilidades para la imaginación creadora, capaz de arriesgar el convencional encanto de la verosimilitud. Verosimilitud en el ejercicio de las letras y en la interpretación de la Historia. Sabemos que el barroco precursor del siglo xvii español no ha muerto. Susceptible a la doctrina de los ciclos se re-presenta —pues en verdad siempre ha estado latente— en el territorio que ha renovado las lenguas de la península bajo una faz que, sin tratar de esconder los rasgos de su génesis, deja ver sus proteicas formas renovadas. Renovación, resemantización, evolución: armas de la contraconquista de nuestra identidad. Los ensayos que reúne Irleamar Chiampi, distribuidos en tres partes: Barroco y posmodernidad, Barroco y modernidad y Barroco y los orígenes de la modernidad, describen y discuten la práctica escritural del (neo)barroco en América Latina y sus propuestas de creación y crítica, en la modernidad y su posterior crisis. Irleamar Chiampi es catedrática de literatura hispanoamericana en la Universidad de São Paulo, Brasil.

Revisar la función del barroco frente al canon del historicismo para replantear los términos en que América Latina ingresó en la

cuenta con tres —el tónico, el silabotónico y el libre—, pero además posee un sistema prosódico particular que se situaría entre el silábico y el silabotónico. Es el que se asocia con el verso español típico, que Bělič propone denominar *variable*.

¿Constituye *Verso español y verso europeo* aquella obra de conjunto que esperaba Gili Gaya? No lo creo así. El propio profesor Bělič consideró este libro simplemente como un aporte útil a la versología hispánica. Sin embargo, con su investigación original sobre el español como material del verso, con su marco teórico moderno y coherente y con la más amplia confrontación que se haya hecho del verso español con los de otros idiomas, es un aporte fundamental que será de consulta obligada en cualquier investigación futura.

Universidad Nacional de Colombia

Jarmila Jandová

Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 227 págs.

“Arte de la contraconquista”. Así define Lezama Lima el barroco latinoamericano tras alcanzar conciencia sobre la encrucijada cultural que encarna nuestra América, que, por encrucijada, deviene en amplia gama de posibilidades para la imaginación creadora, capaz de arriesgar el convencional encanto de la verosimilitud. Verosimilitud en el ejercicio de las letras y en la interpretación de la Historia. Sabemos que el barroco precursor del siglo xvii español no ha muerto. Susceptible a la doctrina de los ciclos se re-presenta —pues en verdad siempre ha estado latente— en el territorio que ha renovado las lenguas de la península bajo una faz que, sin tratar de esconder los rasgos de su génesis, deja ver sus proteicas formas renovadas. Renovación, resemantización, evolución: armas de la contraconquista de nuestra identidad. Los ensayos que reúne Irleamar Chiampi, distribuidos en tres partes: Barroco y posmodernidad, Barroco y modernidad y Barroco y los orígenes de la modernidad, describen y discuten la práctica escritural del (neo)barroco en América Latina y sus propuestas de creación y crítica, en la modernidad y su posterior crisis. Irleamar Chiampi es catedrática de literatura hispanoamericana en la Universidad de São Paulo, Brasil.

Revisar la función del barroco frente al canon del historicismo para replantear los términos en que América Latina ingresó en la

órbita de la modernidad es la intención que promueve "El barroco en el ocaso de la modernidad". Chiampi considera el modernismo, la vanguardia, el *boom* y el *posboom* latinoamericanos, como los momentos cíclicos de reapropiación del discurso barroco en la historia de nuestras letras. "En ellos la continuidad del barroco revela el carácter contradictorio de esa experiencia moderna, que canibaliza la estética de la ruptura producida en los centros hegemónicos, al tiempo que restituye lo incompleto e inacabado de su propia tradición para nutrir su búsqueda de lo nuevo". Pero, advierte, la plena modernización del barroco no se cumple sino cuando se realiza la significación cultural de esta estética compaginada con un 'contenido' y una conciencia americana. Es claro que se refiere aquí, en primer lugar, a nuestro devoto vindicador del barroco; así, en *La expresión americana*, Lezama Lima desarrolla el concepto del devenir americano como una era imaginaria, en la cual lo barroco figura como paradigma modelador y auténtico comienzo del hecho americano. El barroco es, pues, nuestra metahistoria. La 'tensión' y el 'plutonismo' —categorías lezamianas— como ingredientes del crear y del vivir configuran, a su vez, una experiencia temporal fuera de la linealidad de la historia, fuera del desenvolvimiento del *logos* hegeliano.

Alejo Carpentier, el segundo de los 'modernizadores del barroco' reconocidos por Chiampi, acopla su concepto de lo real maravilloso americano con una reflexión lingüística sobre el estilo barroco para promover una razón estética de esa opción retórica en la prosa narrativa con miras a inscribir los 'contextos americanos' en la cultura universal para que puedan ser leídos, es decir, pasar de una legibilidad estética a una legitimación en la naturaleza y la historia. Chiampi señala que, mientras Carpentier habla de retomar el barroco como 'estilo' por parte del escritor latinoamericano, como tarea consciente para representar nuestras esencias, Lezama convierte lo barroco en una forma 'latinoamericana' de devenir, que, lógicamente, vive también en su expresión. Tras examinar la obra de Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez, Augusto Roa Bastos, Haroldo de Campos, Carlos Germán Belli, entre otros, Chiampi declara que "sería incongruente afirmar que la literatura neobarroca (la del *posboom*, 1970-1990 aproximadamente) implica un corte radical con la misma tradición estética y reflexiva de que deriva". Reconoce que, por el contrario, intensifica y expande las potencias del barroco de Lezama y Carpentier y que agrega una fuerte inflexión revisionista de los valores ideológicos de la modernidad.

Verificar hasta qué punto el trabajo que realiza 'lo barroco' en la relación signífica entre las palabras y las cosas converge hacia el deconstruccionismo característico de lo posmoderno es el empeño de "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno". Aquí, tomando como base las aproximaciones teóricas de Severo Sarduy sobre la práctica y sentido del ejercicio barroco, Chiampi observa, principalmente, que el autor cubano no hace otra cosa que reclamar la necesidad de 'la rebelión por el juego': "Sin dejar de ser histórico, el barroco lúdico-serio que Sarduy invoca proporciona un paradigma cognitivo reconocible dentro del paradigma estético". Según Chiampi el paradigma cognitivo propugnado por Sarduy parte de la intención de provocar la 'irrisión de la naturaleza' mediante tres mecanismos básicos: la sustitución, la proliferación y la condensación. Amén de otros dos rasgos seminales que perviven en el neobarroco: la intención paródica y la autoconciencia poética. De acuerdo con estos principios, Chiampi detecta en Sarduy especulaciones teóricas que anticipan el régimen estético posmoderno, especialmente cuando explica "cómo la artificialización y la parodia 'exponen' los códigos de lo moderno para vaciarlos y revelarlos como artefacto que aspira a producir el sentido"; un sentido que ya no respeta la relación directa entre significante y significado, entre la palabra y la cosa, ocasionando así, una ruptura epistémica en la que el significante describe una órbita alrededor de otro ausente o excluido. Aquí Chiampi, siguiendo de cerca a Sarduy, encuentra que éste, en *La simulación* (1982), reconoce en todo simulacro, de creación humana o natural, un deseo de barroco: "hasta los insectos, al disfrazarse de piedras u hojas, muestran su apetencia de barroco"; hallazgo que Chiampi relaciona directamente con una característica esencial del discurso posmoderno: realizar un camuflaje que busca producir un efecto, "sin el compromiso de pasar por la Idea". Es decir que lo que cuenta es la verosimilitud del modelo y no su mera realidad. El objeto ausente; su efecto (simulación) presente.

Existe un mito barroco por excelencia: Don Juan. Analizar la más reciente transformación de este mito en la novela de Julián Ríos, *Babel de una noche de San Juan*, es el propósito de "Las metamorfosis de Don Juan". La certeza que aquí anima a Irleamar Chiampi es que "la modelización del mito se realiza en la modalidad paródica, para recoger los mitemas ya transformados por las sucesivas elaboraciones literarias —como un mito que aglutina otros mitos—. Para observar e identificar los mecanismos que operan en la narración propia del neobarroco Chiampi enfatiza en la narración tripartita que niega la, otrora, única voz autorizada del autor y en la construcción del

protagonista por especularidad en donde se aúnan el seductor de la historia contada con el seductor mítico-literario, hasta llegar a la parodia del mito donde opera la fusión de lo vivido (por el sujeto de la acción novelesca) y lo 'ya escrito' (sobre/por el mito). Además de evidenciar las características del nuevo Don Juan, Chiampi explica la construcción y resemantización, novelesca y mítica, de las figuras de Babelle (las múltiples mujeres de Don Juan que confluyen en una sola, identificable con la madre lengua) y del Comendador (que en la ficción de Ríos se convierte en el 'Ecomentador', quien hace la reflexión estética subliminal de la escritura del autor, ahora, espectral). Hasta aquí la primera parte del libro.

En 1995 Leyla Perrone Moisés y Emir Rodríguez Monegal publicaron el libro *Lautréamont austral* del cual hace parte un breve ensayo de Severo Sarduy, "Lautréamont y el barroco". Al referirse a este ensayo en particular, Chiampi anota que lo atractivo de Lautréamont para Sarduy es la posibilidad de dar cuenta de la otredad austral del escritor francés al señalar su subversividad ante la retórica neoclásica de su tiempo y optar por lo que Sarduy denomina 'el oro robado', la americanidad secreta. Con la topología lacaniana en mente, Sarduy ejemplifica, en la doble naturaleza literaria de Lautréamont, el funcionamiento del encanto y la misión renovadora (por juego, por máscara, por transparencia) del barroco.

Aquí el clasicismo, explica Chiampi, "correspondería al predominio de (A) [...], la verdad que funge como referencia de todo diálogo [...]. El romanticismo privilegia a S o sea el sujeto ontológicamente escindido [...]. Finalmente, el barroco sería el objeto (A) [...], el objeto del deseo, por definición perdido, pero que permanece como residuo, como oro" (robado) que refleja la verdad referencial. Así el barroco deja de ser un movimiento o época para ser una categoría simbólica que tiene significancia relativa a S y (A). Al devenir en categoría simbólica, el barroco, desde la óptica de Sarduy, se aparta del debate sobre su condición histórica o ahistórica, es —explica Chiampi— "el modo de dinamizar estéticamente el amontonamiento inútil de los saberes acumulados; usa, para producir belleza o placer, la basura cultural, el repertorio obsoleto y desacreditado de leyes y premisas, el montón de restos y ruinas que la imaginación barroca convierte en metáforas, reciclándolo." Sin embargo Chiampi, consciente, advierte sobre el inevitable placer —y deber— de leer el breve texto de Sarduy para compartir o confrontar los hallazgos que articulan su "Sarduy, Lautréamont y el barroco austral".

La tensión entre realismo y barroquismo que subyace en la modernidad americanista de Alejo Carpentier y el elemento que comunica tal tensión o 'patología del lenguaje', como la denomina Chiampi, es el tema a tratar en "Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier". Tomando como texto base *Tientos y diferencias* (1964) la ensayista distingue una certeza fundamental, y primigenia, en la escritura de Carpentier: la mimesis de los objetos reales americanos no se obtendrá sino a través de la barroquización de la escritura: "la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo". Sabemos que la cambiante faz del mundo es irreproducible en la sintaxis ordenada de las palabras. Chiampi reconoce en Carpentier el intento por desmentir la línea precedente; para él, la escritura barroquizada permitiría una correspondencia o similitud entre las palabras y las cosas. Una forma (de alta fidelidad) de mimesis. Pero, advierte Chiampi, "la abundancia de los pormenores, la notación en fuga, por contigüidad, por proliferación encadenada de interpretantes, en vez de dejar transparente el objeto (mostrarlo, pintarlo, definirlo, conforme proponía teóricamente Carpentier) aumenta la opacidad.

El barroquismo descriptivo de Carpentier es, entonces, la figuración de la indecibilidad del objeto. "El exceso, el derroche de la focalización muestra el movimiento contrario a la mimesis". Tal perturbación ante lo innombrable es de naturaleza lingüística y corresponde, señala Chiampi, a lo que los psicopatólogos denominan afasia. No obstante, observa que esta *patología* que ocasiona el deseo, y la incapacidad, de nombrar se convierte, en manos del escritor barroco, en un recurso retórico que cumple una función poética. El carácter afásico de la escritura de Carpentier deja ver, según Chiampi, el intento por repetir una experiencia anterior que se puede interpretar, en términos psicoanalíticos, como la revivencia del trauma original del descubrimiento de América.

Los postulados formalistas de Barthes, Genette, Propp, Bremond y Hatzfeld, son la base del análisis que realiza Irlémar Chiampi para dar cuenta del aspecto sintáctico (el de las relaciones entre enunciados) que permitiría señalar algunos "Aspectos del enunciado narrativo neobarroco". Al partir del examen de la alternativa retórica *amplificatio/abbreviatio* para subrayar que la proliferación de episodios, de ornamentos descriptivos, de multiplicación y juego de niveles narrativos, de ambigüedades, entre otras, son modalidades de la amplificación barroca, Chiampi quiere constatar, ejemplificando en la obra de tres autores, Cabrera Infante, Carpentier y Borges, que

el enunciado narrativo propio del neobarroco cuenta con la presencia de tres modalidades (básicas) de amplificación: amplificación por descripción, por relato y por parodia. Este estudio quiere iluminar la correlación entre las técnicas de distorsión que utiliza la sintaxis neobarroca y el mensaje narrativo. Encuentra, entonces, que tales exageraciones verbales hacen parte del sustrato de la rebelión lúdica que dan vida y expresión a nuestro, latinoamericano, quehacer poético.

En el ensayo "Narración y metalenguaje en *Grande sertão: Veredas*", Chiampi se propone investigar los problemas de emisión y recepción del relato en esta obra de João Guimarães Rosa. Cómo el narrador ve su historia y cómo el lector percibe lo narrado es el artificio a esclarecer. Bajo la claridad de que los signos que emite el narrador son susceptibles de análisis semiológico, Chiampi realiza su estudio a través de dos ópticas: en el código del narrador se preocupa por enfatizar en la mirada crítica que ejerce el mismo narrador sobre la forma de transmitir la materia que cuenta; en el código del interlocutor enfatiza en el carácter de su muda compañía, en que es poseedor de una respuesta que inicia y debe dar término al relato de Riobaldo y en su última transformación: de escuchador a escritor (copista) de lo que oye. Tras examinar estos dos códigos, Chiampi encuentra que en la lectura de *Grande sertão* las figuras del narrador, el interlocutor y el lector canjean sus funciones hasta llegar al punto en que "nosotros, lectores, también somos narradores de la *estória*". Aquí, se anulan las distancias de cualquier tipo entre los polos de la comunicación narrativa.

"Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va con la carta de Ifigenia a Orestes, que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento", sentencia José Lezama Lima en "Las imágenes posibles". Para él es imperativo que el poeta conciba el mundo como imagen: "La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles." En "Lezama Lima: La imagen posible" Irlemar Chiampi quiere escrutar sobre la interpretación que de la historia ofrece el autor cubano. Éste, basado en su propia concepción de un "sistema poético del universo" llega a la 'teoría de las eras imaginarias': tiempo en el cual predominó la imagen como fuente de energía que desovilló y reorientó el hilo temporal. Esta visión poética de la historia, que Chiampi explica con suma claridad, abre una brecha enorme en la concepción racionalista de la historia, tanto de los hechos históricos como de los acontecimientos poéticos, al proponer una "crónica poetizable de imágenes" que encarna una interpretación

de la cultura continental en donde Lezama, según percibe Chiampi, nos muestra a todos como personajes de una era imaginaria. Existe, empero, una verdad sin cuya consciencia es posible ser y hacer este tipo de crónica: La imagen es un instrumento de conocimiento —el único posible, insiste Lezama.

Sin querer identificar la poética barroca con las técnicas de proliferación —lo que sería ingenuidad—, Chiampi quiere tomar ‘la proliferación de los signos’ en tanto concepto operativo e iluminar sobre su tipología y funcionamiento interno en *Paradiso*. Para ella, el capítulo XII de la obra de Lezama da cuenta (ejecuta) todas las tipologías de proliferación, pues allí se narran cuatro historias que arrojan súbitamente al lector a una materia aparentemente desvinculada de la línea argumental de la novela. El elemento que atraviesa esa polifacética narración es el postulado lezamiano de la percepción mágica del espacio y del tiempo como fundamento de la vivencia de los personajes. Así, en “La proliferación barroca en *Paradiso*”, Chiampi, notable exégeta de Lezama, nos descubre que “los nexos invisibles entre las cosas y entre los hechos proliferan imágenes que van a constituir el territorio sustantivo de la poesía” y que “este circuito sólo es apresable fuera del determinismo causalista que rige la supuesta realidad de nuestra experiencia”.

La tercera parte del libro da inicio con “El barroco y la utopía de la evangelización”. En el siglo XVII los jesuitas emprendieron una lucha sin tregua contra los intereses creados en la colonización, y retomaron la utopía de la evangelización en el continente americano; en medio de esta lucha el padre Antonio Vieira pronuncia su célebre “Sermón de la sexagésima”, documento de alto nivel ideológico en el cual el proyecto utópico del jesuitismo aparece figurado en un combate estético y teológico. En este discurso Vieira endilga gran parte de las dificultades que afrontaba la empresa evangelizadora al ‘predicar culto’, a los ‘estilos modernos’ y en especial a los sermones ‘gongóricos’. Vieira aboga por una prédica contrarreformada, apostólica y fructífera y por un predicador verdaderamente religioso y ejemplar, convencido de la fuerza del magisterio de la palabra divina.

Para la autora es evidente que la denuncia de Vieira consiste en señalar la ausencia de correlación entre la forma de expresión (los signos ‘oscuros’ del discurso barroco) y la sustancia de la expresión (la palabra de Dios). Las propuestas de Vieira para restituir al sermón su función evangelizadora coinciden, según Chiampi, con la gran utopía de restablecer el cristianismo primitivo en América.

Para Irleamar Chiampi, *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, folleto publicado en Lima en 1662 por Juan de Espinosa Medrano (un mestizo que hablaba latín y quechua), puede ser considerado, además de nuestro primer texto de crítica literaria, como nuestro primer ejercicio de revisión del canon occidental. Para un erudito del siglo XVII los criterios para medir el éxito o fracaso de una obra emanaban, indefectiblemente, de cuatro autoridades: Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Horacio. Los eruditos coetáneos de Góngora —sus primeros lectores— polemizaban sobre la oscuridad que obstaculizaba la intelección del contenido de *Soledad primera*; obra que por su forma iba en contra de una lectura verdaderamente iluminadora y por su transgresión de las directas relaciones establecidas entre estilo (alto o bajo) y materia (sublime u ordinaria), contra las prescripciones de las poéticas clásicas. Espinosa Medrano (el tan mentado *Doctor Lunarejo*) defendió el derecho del poeta a usar recursos tales como el hermetismo y el elitismo como prerrogativa de su actividad de creación. Para Chiampi no pudo haber mayor premio: “la idea de una poesía nueva [defendida por Espinosa Medrano], que transformaba los géneros, promovía lo extravagante, la rareza e incluso el placer del desciframiento, se fundaba en la discrepancia entre la materia y la dicción: roto el canon aristotélico de *imitatio/docere* por *inventio/delectare* abrió camino para la asociación de la dificultad con el placer”. Así concluye “Barroco y descanonización: Las *Soledades* ante el canon literario”.

En términos globales el texto de Irleamar Chiampi nos ofrece otra forma de afrontar la cultura, y el tiempo, en el cual estamos inmersos. Con herramientas de investigación procedentes de la sociología de la literatura, la teoría formalista de análisis textual y las controversias sobre el canon literario, entre otras; basada, así mismo, en los aportes de los más importantes teóricos ‘barrocos’ latinoamericanos y en un corpus sólido y significativo de obras representativas de nuestro (neo)barroco, da cuenta de la relación entre nuestra identidad, aún en construcción, y las etapas de nuestro particular modernismo y su expresión artística discursiva más visible, en el marco de una fuerte inflexión revisionista de los valores ideológicos de la modernidad. “El rescate del barroco —anota Chiampi— es una estética y una política literaria que, mostrándose como una auténtica mutación paradigmática en las formas poéticas, conlleva, entre otras consecuencias, el abandono de la presencia sorda del siglo XVIII en nuestra mentalidad”. Junto con la revisión de la historia (de la mentalidad moderna), el barroco promueve una revisión,

epistemológica y de la historiografía literaria, que privilegie la construcción y evolución cultural, basada no en la normatividad de los centros hegemónicos sino en la aceptación de la existencia de la heterogeneidad temporal y expresiva que alimenta la evolución de nuestra identidad.

Barroco y modernidad obedece a un único signo que, para su autora, es una convicción: "La pluralidad de las definiciones del barroco refleja la pluralidad de las imágenes que identifica a la crítica moderna, puesto que pensar el barroco ha significado, para el hombre moderno, pensarse a sí mismo".

Universidad Nacional de Colombia

Leonardo Bejarano Castillo